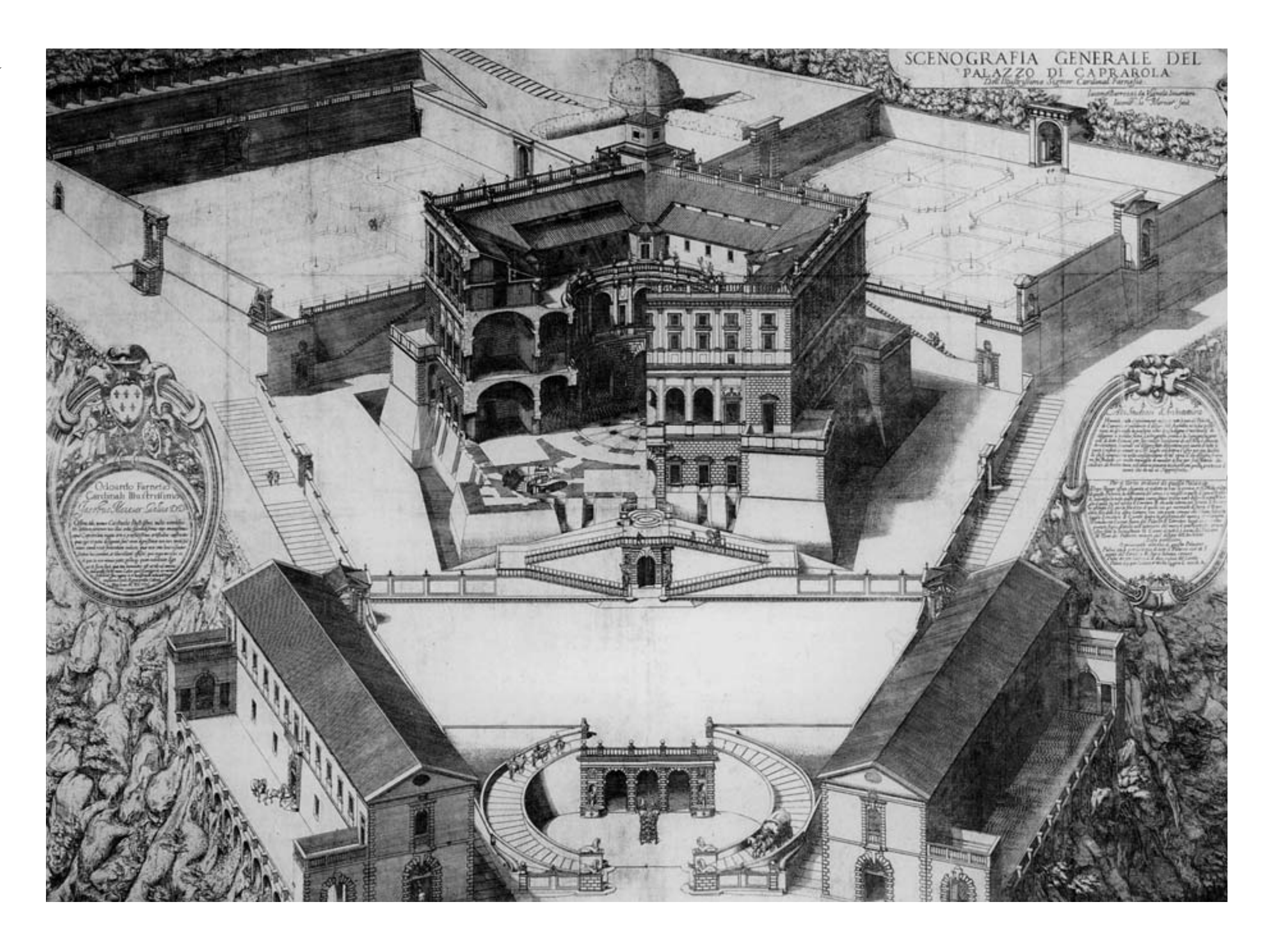
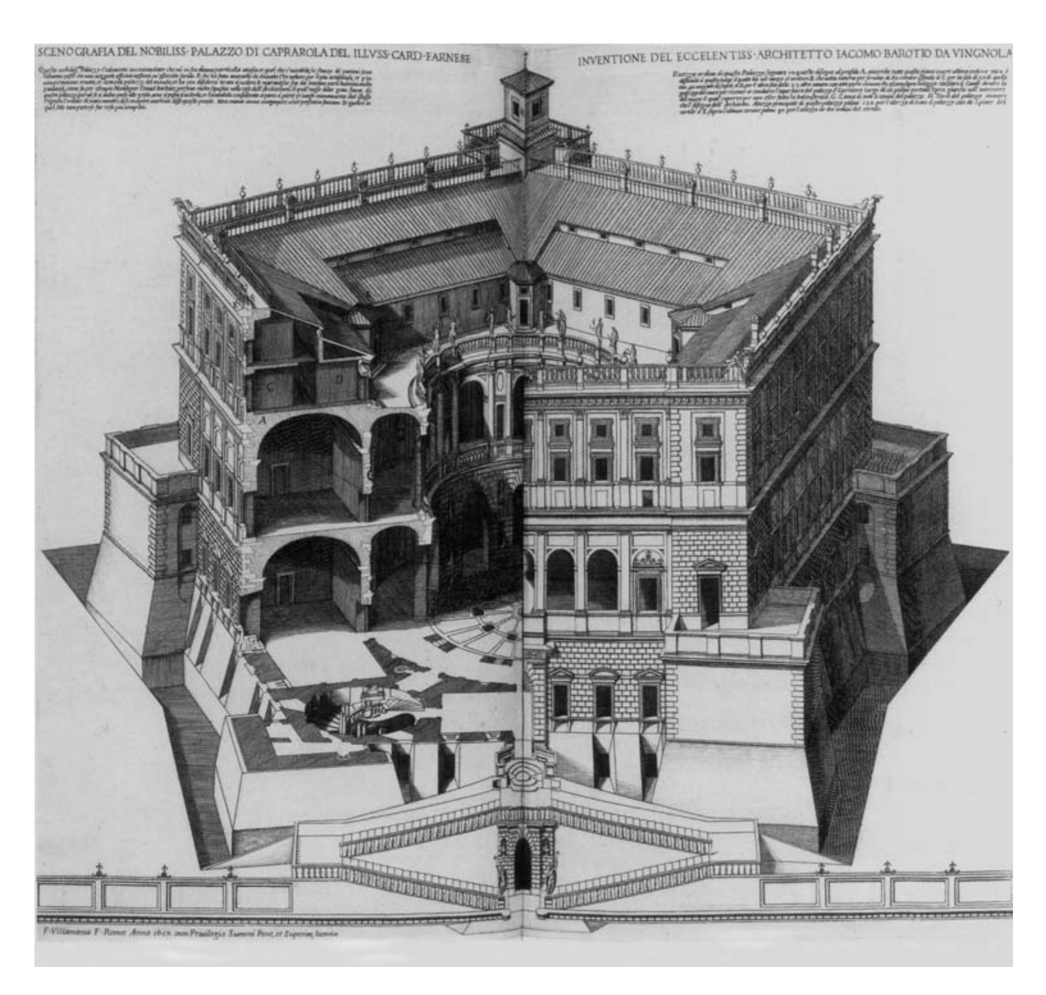
Francisco Martínez Mindeguía

Anatomía de un dibujo: el Palacio de Caprarola, de Lemercier



1. *Jaques Lemercier*, Palazzo di Caprarola *(Paris, Bibliothèque nationale de France, Vb 51 fol.).*

En 1608 Jacques Lemercier hizo el dibujo para un grabado del Palazzo Farnese, de Caprarola (il. 1). Dedicó el grabado al cardenal Odoardo Farnese, propietario del palacio, y posiblemente no se hicieron muchas copias de él[1]. Lemercier (1585-1654) tenía entonces 23 años, estaba en Roma desde 1607 en viaje de aprendizaje y allí estuvo hasta 1612. No se sabe cuál había sido su preparación anterior ni quién había sido su maestro, pero su dibujo pertenece a esa selección, no muy extensa, de piezas singulares de la cultura de la representación arquitectónica. Singular por su capacidad de síntesis y por su calidad gráfica. En una sola proyección y aprovechando la estructura regular del edificio, Lemercier muestra un quinto de la planta del palacio, el que corresponde a la escalera de caracol, la mitad de la fachada y la mitad de la sección, con lo que explica lo que es necesario saber para tener un conocimiento formal del edificio. El dibujo es una perspectiva frontal, con el punto de vista alto, que permite ver los tejados interiores, la curvatura del patio y la ordenación general de la finca. La utilización de una perspectiva frontal, con el punto de vista en el eje de simetría, y la división en dos de la fachada refuerza el valor de esta simetría en la estructuración y organización de todo el espacio. Esta posición del punto de vista también da una rigidez a la composición, que se relaciona con la regularidad geométrica de la planta. Por otra parte el dibujo no se limita al edificio sino que abarca toda la finca, desde el acceso y los edificios que la flanquean hasta los jardines posteriores y el entorno rocoso. Pocas veces un dibujo tiene una capacidad de descripción tan grande y, al mismo tiempo, una adecuación tan sutil a la idea del proyecto. Lemercier, además, aprovecha el recurso gráfico de las sombras solares para hacer más expresiva la lectura de los volúmenes exteriores e interiores, oscurece la sección de la planta, para que contraste con las partes no seccionadas y aclara la sección vertical para que se diferencie de las partes huecas y oscuras. De este modo diferencia también la sección horizontal de la vertical y hace más precisa su lectura evitando las confusiones.



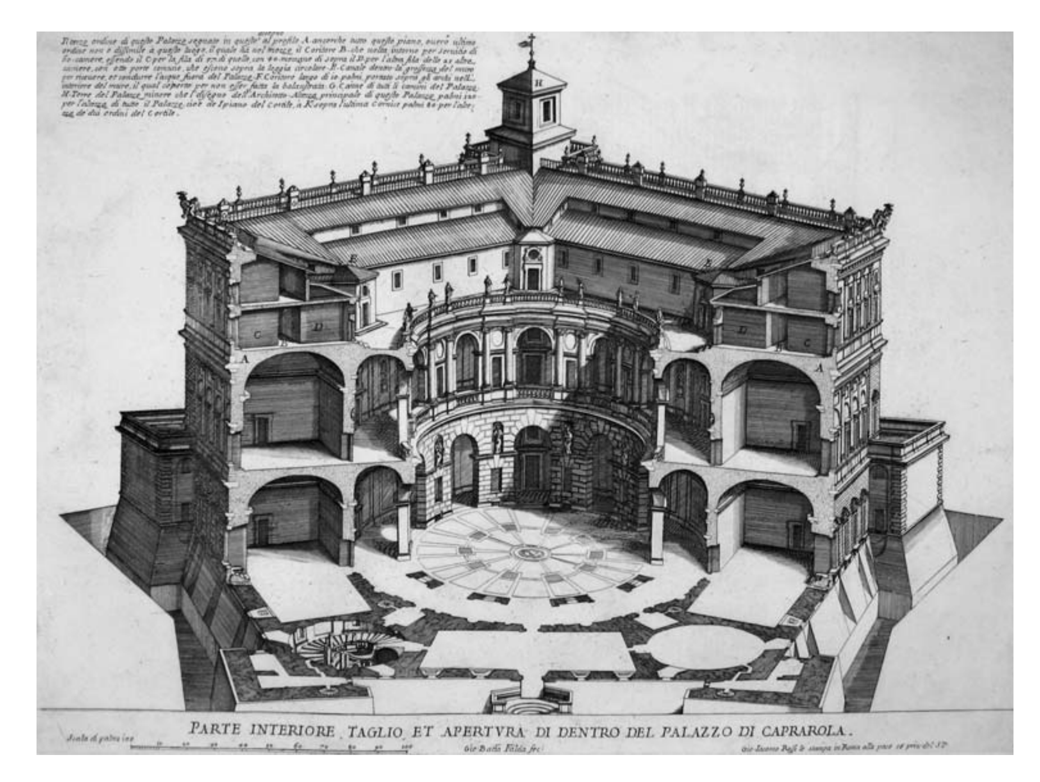
2. *Francesco Villamena*, Palazzo di Caprarola (*Jacopo Barozzi da Vignola*, Alcune opere d'architettura di Iacomo Barotio da Vignola, *Roma 1617*).

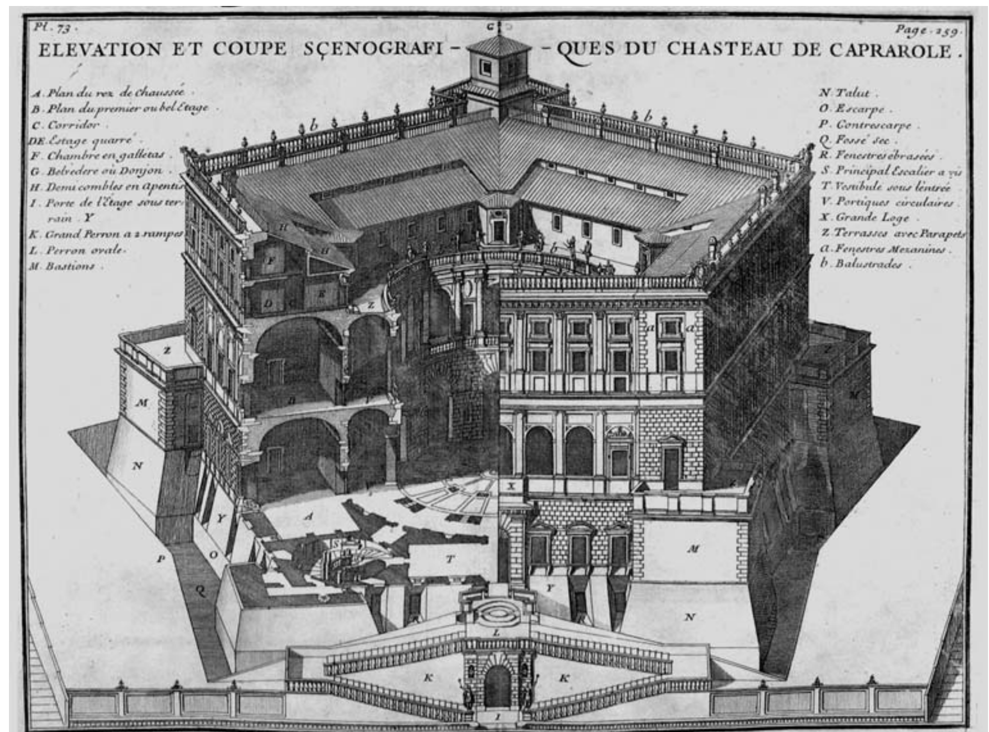
A la vista del dibujo cabe preguntarse qué preparación previa le permitió llegar a dibujarlo, porque, como dice Richard J. Tuttle en un comentario de este grabado, "nessuna rappresentazione stampata di un edificio rinascimentale è più completa e nitida di questa [...] è davvero straordinario che un'immagine di tale qualità e complessità sia una delle primissime opere di Lemercier, che la realizzò quando aveva solo ventitré anni"[2]. Y por otra parte, cuál es la tradición o la cultura gráfica de la que parte y en la que se engarza este dibujo de Lemercier, cuáles son los dibujos precedentes que permiten entender que el lenguaje gráfico es una evolución, el último paso de una experiencia acumulada, que cristaliza en unas condiciones ambientales e históricas propicias. Conocer un dibujo es conocer al arquitecto que lo hizo y la cultura de la parte y en la que se inscribe. Un dibujo, como otras manifestaciones de la cultura, no parte de la nada ni es tan sólo la inspirada invención de un artista. El presente artículo pretende analizar este dibujo y estudiar las experiencias previas de las que parte, con el objeto de recomponer el proceso de su construcción. El estudio permitirá desviar el interés que tiene el dibujo como resultado hacia el que tiene como proceso: el dibujo para la comunicación, que está condicionado por lo que se quiere decir, por el destinatario y por los medios o los recursos que se utilizan. La base de partida del estudio es la idea de que el dibujo se construye con las imágenes de otros dibujos, cuya acumulación, más o menos ordenada, construye lo que conocemos como cultura gráfica. De este modo, el estudio del dibujo permite analizar la cultura gráfica en la que se produce.

Evidentemente éste no es un dibujo de proyecto, no está pensado para la construcción sino para la divulgación: está hecho para dar a conocer el edificio a los estudiosos de la arquitectura, a los que se dirige en el medallón de la derecha. Pretende mostrar el edificio como una obra de arte ejemplar, y no tanto el edificio sino su perfección. Por esta razón el dibujo no es una descripción fría sino un objeto bello que pretende convencer al observador con la claridad de la geometría y la simetría de la ordenación.

La cultura gráfica del Renacimiento ofrece muchos ejemplos que podrían ser precedentes más o menos próximos de un dibujo como éste; muchos de ellos son dibujos de arquitectos como Francesco di Giorgio Martini, Baldassarre Peruzzi, Giuliano da Sangallo o Antonio da Sangallo il Giovane, pero son dibujos que difícilmente pudieron ser conocidos por Lemercier. Con una difusión limitada al ámbito reducido de su autor, no hay información suficiente que permita suponer que Lemercier pudo tener acceso a los archivos donde estos documentos se conservaban. Sin embargo, tal como se verá, existieron referentes mucho más claros y seguros en la industria y comercio del grabado, en las láminas y libros que se imprimían, vendían y se distribuían desde Roma. La única fuente que permitió difundir, ya no sólo el conocimiento de los edificios, sino también la manera de interpretarlos y representarlos. Ejemplos que pudieran derivar de la experiencia de aquellos artistas pero cuya vinculación no se va a analizar aquí.

Por otra parte, se sabe que Lemercier pertenecía a una familia de maestros de obra[3]. Probablemente aprendió a dibujar muy pronto y es probable que desde muy joven asimilara las singularidades del dibujo arquitectónico, que estuviera ya familiarizado con los dibujos de los libros de Philibert de L'Orme, de Androuet du Cerceau o de Jacques Perret y que conociera los de Vignola y Serlio antes incluso de ir a Roma[4]. El propio viaje de estudios a Roma, para completar su formación de arquitecto conociendo personalmente la arquitectura antigua y moderna, en un momento en el que estos viajes aún no eran normales en Francia, es muestra de su preparación. Posiblemente viajara influido por el modelo de De L'Orme que, en *Le Premier tome de l'Architecture*, defendía la idea del arquitecto teórico y práctico, que unía el conocimiento de la historia, la aritmética y la geometría con la experiencia práctica del maestro albañil: un hombre educado no sólo en los libros sino en una lar-





3. Giovanni Battista Falda, Palazzo di Caprarola (Nuovi disegni dell'architetture, e piante de' palazzi di Roma de' più celebri architetti. Disegnati et intagliati da Gio. Battista Falda, *Roma 1655 [?], lám. 3).*

4. Augustin-Charles d'Aviler, Chasteau de Caprarole *(Augustin-Charles d'Aviler*, Cours d'Architecture, qui comprend les Ordres de Vignole..., *Paris 1691, lám.73).*

ga experiencia[5]. También De L'Orme se educó en el taller de su padre, maestro albañil de Lyon, y también viajó a Roma, entre 1533 y 1536, para completar su formación. El arquitecto más importante del siglo XVI en Francia muy bien podría ser el modelo a seguir para un joven arquitecto francés.

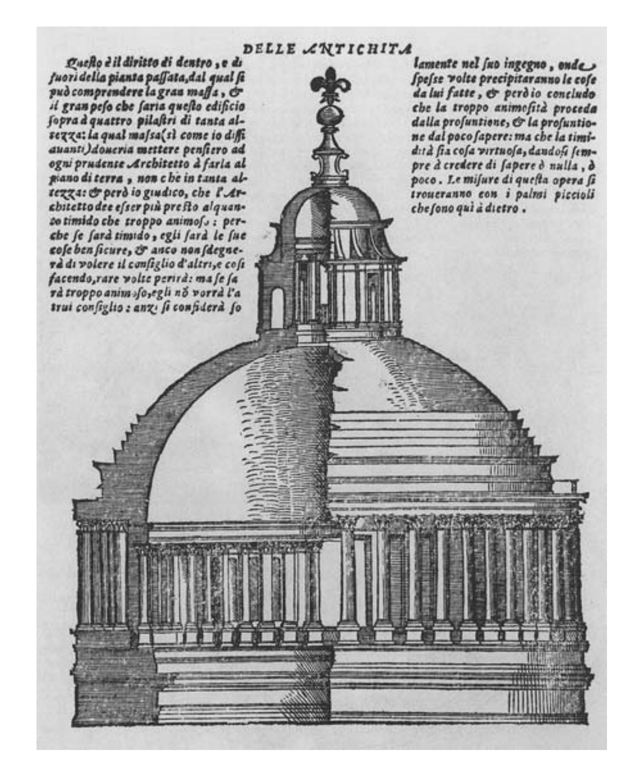
Probablemente Lemercier emplearía su tiempo en Roma visitando y dibujando los restos de la arquitectura romana y las obras de los maestros modernos. Es también probable que visitara las librerías y talleres del Parione en busca de los libros que no tenía y de los grabados de los edificios importantes[6].

Las copias

El grabado no debió tener una gran difusión, posiblemente limitada a un círculo reducido, pero en 1617 fue copiado por Francesco Villamena en un anexo de las obras de Vignola. Es esta copia la que ha hecho que el dibujo de Lemercier sea ampliamente conocido, mucho más que el original del que partía. Villamena incorporó el grabado en su edición de las *Regola delli cinqve ordini d'architettvra di m.·Iacomo Barozzio da Vignola*[7] (il. 2)[8], tenía entonces unos 61 años, era un grabador de prestigio reconocido, disponía de la licencia perpetua del Vaticano para imprimir por su cuenta y era miembro de la Accademia di San Luca[9]. Se había especializado en temas de pintores pero también hizo grabados de su propia invención y se dedicó también a la edición y venta. En 1617 Villamena consiguió las planchas originales de las *Regole* de Vignola y las imprimió, en una edición que completó con quince grabados de obras del arquitecto, agrupados bajo el título de *Alcvne opere d'architettvra di Iacomo Barotio da Vignola*[10]. Villamena utilizó el grabado de Lemercier como modelo, del mismo modo a como hizo en la misma serie con el grabado de Mario Cartaro, que reproducía el proyecto de Vignola para la fachada del Gesù, pero no copió exactamente el dibujo. Villamena copió la composición y parte del texto que describía el edificio, pero cambió el encuadre, limitándolo al edificio. Con esta reducción Villamena prescindió de la ordenación arquitectónica dentro de la cual Lemercier situaba el edificio y lo mostró como un objeto desligado del entorno. Posiblemente, en la reducción del encuadre fue decisivo el tamaño disponible de la lámina. El grabado de Lemercier mide 650×890 mm y el de Villamena unos 380×437 mm. Reproducir el mismo dibujo con un tamaño menor hubiera implicado eliminar gran parte del detalle y convertirlo casi en un esquema. Las dimensiones obligaron a Villamena a concentrarse en la parte más interesante del dibujo, la que destacaba por su singularidad.

No se sabe qué relación pudo haber entre Villamena y Lemercier pero sí que Lemercier valoraba la obra del grabador. Por el inventario notarial de sus bienes, hecho poco tiempo después de su muerte, se sabe que Lemercier poseía gran cantidad de grabados y que muchos de ellos eran de Villamena[11]. La alta valoración de los grabados de Villamena, conocidos y solicitados en toda Europa, y el hecho que el del palacio Farnese figurara en el anexo de la obra de Vignola, hace muy improbable que Lemercier no conociera la copia. Villamena lo siguió reimprimiendo y comercializando hasta su muerte, en 1624, y después las planchas pasaron a manos de Giovanni Battista de Rossi, que las volvió a imprimir posiblemente en 1625.

Más tarde Giovanni Battista Falda, a partir de esta versión de Villamena, hizo un grabado que



5. *Sebastiano Serlio*, Cúpula de San Pietro (*Sebastiano Serlio,* Libro Terzo, nel qual si figurano, e descrivano le antiquita di Roma e le altre che sono in Italia, e fuori d'Italia, *Venezia 1540, lám.* XL).

incluyó en la serie de *Nuovi disegni dell'architettura e piante de' palazzi di Roma* (il. 3)[12]. Tampoco fue exactamente una copia del modelo de Villamena, sino una transformación, una adaptación a su propia sensibilidad e intereses. Falda eliminó el medio alzado del modelo, ampliando la visión de la planta a 2/5 del total, casi la mitad, y mejorando con ello la comprensión del espacio interior. Con ello, y posiblemente sin ser realmente consciente de ello, resolvió la sección completa del edificio del único modo en que tiene sentido hacerla: con secciones transversales que pasen por el centro de la planta que, inevitablemente tratándose de un pentágono, han de ser dos secciones no coplanarias. Ya sin el obstáculo de la fachada, Falda bajó el punto de vista de la perspectiva y lo aproximó al edificio. De no haber eliminado la fachada, ésta habría ocultado la curvatura superior del patio. Con la aproximación aumentó su expresividad, al hacer más evidente la convergencia de las líneas laterales. Posiblemente a Falda le incomodaba el excesivo distanciamiento del punto de vista de la perspectiva de Villamena. El propósito de la edición de los *Nuovi disegni dell'architettura* era mostrar una serie de palacios reproducidos en planta, sección y alzado, como continuación de la edición que anteriormente se había hecho con los grabados de Pietro Ferrerio. Es muy probable que Falda no se sintiera cómodo trabajando con este tipo de proyección frontal y que el modelo de Villamena le ofrecía la oportunidad de utilizar la perspectiva para dibujar la sección del palacio. Falda parecía trabajar mucho mejor con las perspectivas, como había demostrado en los grabados de *Il nuouo teatro delle fabriche, et edificii, in prospettiua di Roma*, publicados en 1665 y 1669. Posiblemente también, el modelo de Villamena resultara demasiado abstracto para Falda, por la rígida frontalidad de la media fachada, que debía resultarle incómoda o desagradable dentro de la perspectiva.

El dibujo de Falda fue un retroceso en la concepción sintética de Lemercier y Villamena, y de hecho su fin, ya que tuvo que añadir otra lámina con una fachada completa, convirtiendo un dibujo en dos[13]. En este cambio influyeron evidentemente los intereses comerciales del editor, que necesitaba aumentar los datos aportados en las ediciones anteriores y ofrecer algo más que lo que había hasta entonces[14]. Posteriormente, la representación del palacio Farnese que en 1721 hizo Gabriele Valvassori, en el *Studio d'architettura ciuile*, utilizó once láminas, de las que cuatro eran plantas y dos eran secciones[15]. En 1746, Giuseppe Vasi necesitó cuatro láminas, de las que una era una perspectiva lateral, una vista que describía el ambiente y posiblemente el "esplendor" que rodeaba al palacio, pero ya ajena al interés por describir la forma del palacio que había en el dibujo inicial de Lemercier[16]. El rumbo que marcan estas últimas representaciones señalaba al polo opuesto de las de Lemercier y Villamena: buscaban un conocimiento cada vez más detallado de la realidad. La síntesis de los dibujos de Lemercier y Villamena, en cambio, no pretendía mostrar en detalle el edificio sino crear otra realidad que la sustituía. Mostraban el edificio como perfección, como conjunto equilibrado, al que no le faltaba nada y del que no se podía eliminar nada. Esta síntesis era el resultado de un juicio, de la diferenciación entre lo necesario y lo prescindible. Incluso podía llegar a tener algo de enigmático, de maravilla, por esa capacidad de resumir en pocos elementos una realidad compleja. Y no es tan sólo la reducción de una realidad compleja sino la creación de una nueva realidad, diferente aparentemente, que mostraba la lógica estructural. La descomposición que inició Falda y que siguieron los otros dibujantes después, despojaron al dibujo del misterio que tenía y lo convirtieron en algo "accesible".

En 1691, Augustin-Charles d'Aviler recuperó la composición de Villamena en su *Cours d'Architecture, qui comprend les Ordres de Vignole...*, publicado en París (il. 4)[17]. Se trataba de una copia casi idéntica al que se le añadían los accesos laterales escalonados que aparecían también en el original de Lemercier. El libro de D'Aviler era un reconocimiento a los méritos de Vignola, del que se mostraban también otros edificios, en la mayoría de los casos con grabados que partían de modelos publicados anteriormente en ediciones romanas. Así, del anexo de Villamena, D'Aviler reprodujo también la planta completa del palacio de Caprarola, que posiblemente Villamena había copiado a su vez de Lemercier, la planta, sección y alzado de la iglesia de Sant'Andrea en via Flaminia y un capitel del Palazzo dei Conservatori[18].

6. *Andrea Palladio*, El Tempietto de Bramante (*Andrea Palladio*, I Quattro Libri dell'Architettura, *Venezia 1570, L. IV, cap. XVII, p. 66).*

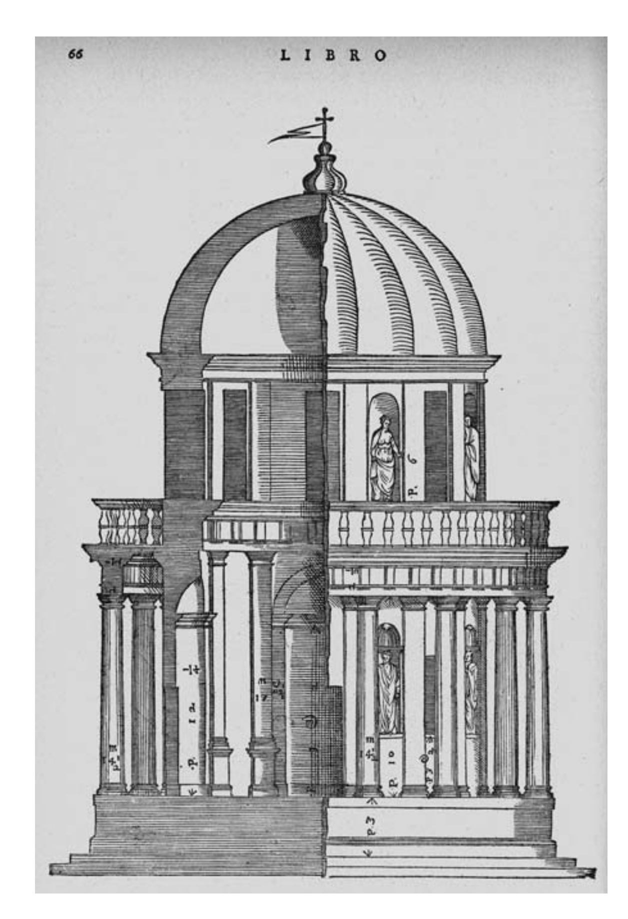
7. *Antonio Labacco*, Il Tempio dorico passato (*Antonio Labacco*, Libro d'Antonio Labacco appartenente a l'Architettvra, *Roma 1552, lám. 25).*

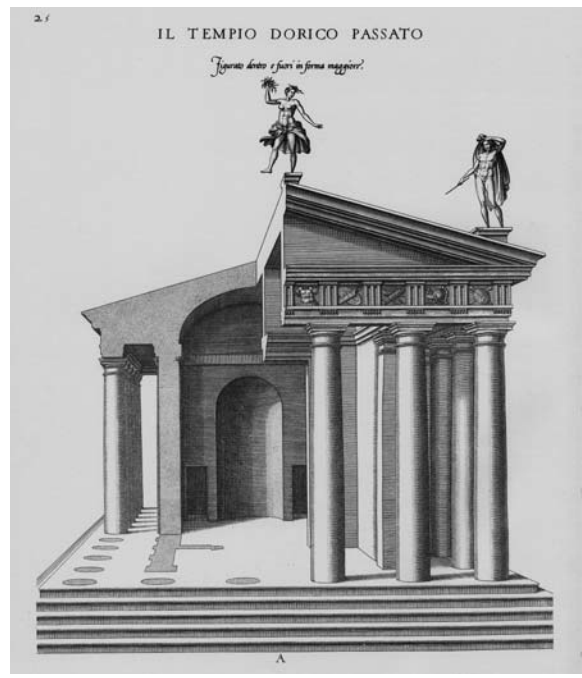
8. *Egnazio Danti*, Templo de Portumno (*Jacopo Barozzi da Vignola*, Le due regole della prospettiua pratica con i commentarij di R.P.M. Egnatio Danti, *Roma 1583, p. 81).*

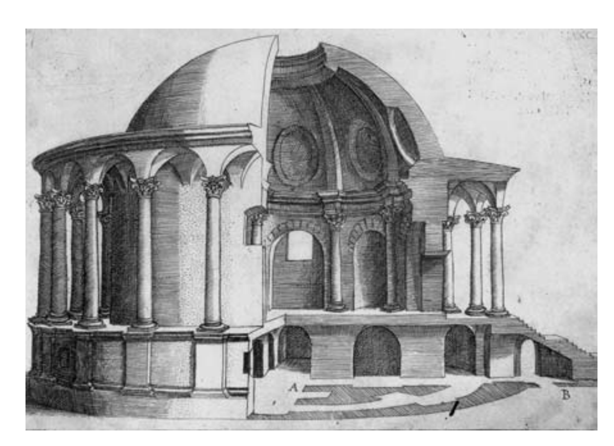
D'Aviler fue uno de los primeros pensionados por la Académie Française en Roma, en 1674, en donde estuvo entre 1676 y 1681, y como se ve, también buscó entre las librerías e imprentas los grabados de la arquitectura antigua y moderna de Roma. Al copiar el grabado, D'Aviler trasladó su reconocimiento a la obra de Villamena e indirectamente a la de Lemercier. Recuperó su exposición, el razonamiento que contenía el grabado y el modo gráfico de realizarlo. Como ocurrió a partir de la utilización de la imprenta, la imagen del edificio sustituyó al edificio, permitió poder prescindir de su conocimiento directo y aportó la imagen conceptual que se hubiera tenido que construir con este conocimiento.

Los precedentes

El uso de composiciones sintéticas de medio alzado y media sección eran habituales en los grabados, motivados en la mayoría de los casos por razones de economía. Seguramente los ejemplos más conocidos, anteriores al dibujo de Lemercier, sean los del *Libro d'architettura* de Sebastiano Serlio, en los que, aún de un modo rudimentario, la representación de una hipotética fractura del edificio, evidente en la línea que separa el alzado de la sección, facilitaba la comprensión de esta composición (il. 5)[19]. Evidentemente el modelo lo ofrecían los propios edificios antiguos, en los que la ruina parcial de algunos paramentos permitía ver la sección de los edificios. El mismo recurso gráfico había sido utilizado por Andrea Palladio en *I Quattro Libri dell'Architettura* (il. 6)[20]. La imagen de la ruina parcial permitía unir las dos proyecciones y hacer creíble la composición. A pesar de tratarse de dos proyecciones yuxtapuestas, la composición las mostraba como si ello pudiese ser real y no como una abstracción que hubiese que descifrar. Posiblemente el camino hacia el planteamiento abstracto, en el que ambas proyecciones quedan separadas por una línea recta, lo inició Antonio Labacco en su *Libro d'Antonio Labacco appartenente a l'Architettvra*, en 1552. En algunas de sus láminas Labacco combinaba ambas proyecciones mediante una perspectiva frontal que representaba el edificio seccionado por planos verticales. Estas perspectivas eran similares a la de Lemercier, aunque un desplazamiento lateral del punto de vista dejaba ver una sección en escorzo y, con ello, la estructura de la composición (il. 7)[21]. Labacco sustituía la "rotura" por la sección pero necesitaba hacer creíble la lógica de la representación. La obra de Labacco tuvo una gran difusión, ya que él mismo la reimprimió en diversas ocasiones, fue copiada y formó parte después del catálogo del editor Antonio Lafrery[22]. Un planteamiento similar aparece también en un dibujo atribuido a Vignola, del que Egnazio Danti hizo un grabado que incluye en su edición de *Le due regole della prospettiua pratica* (il. 8)[23]. Se trata de una repre-



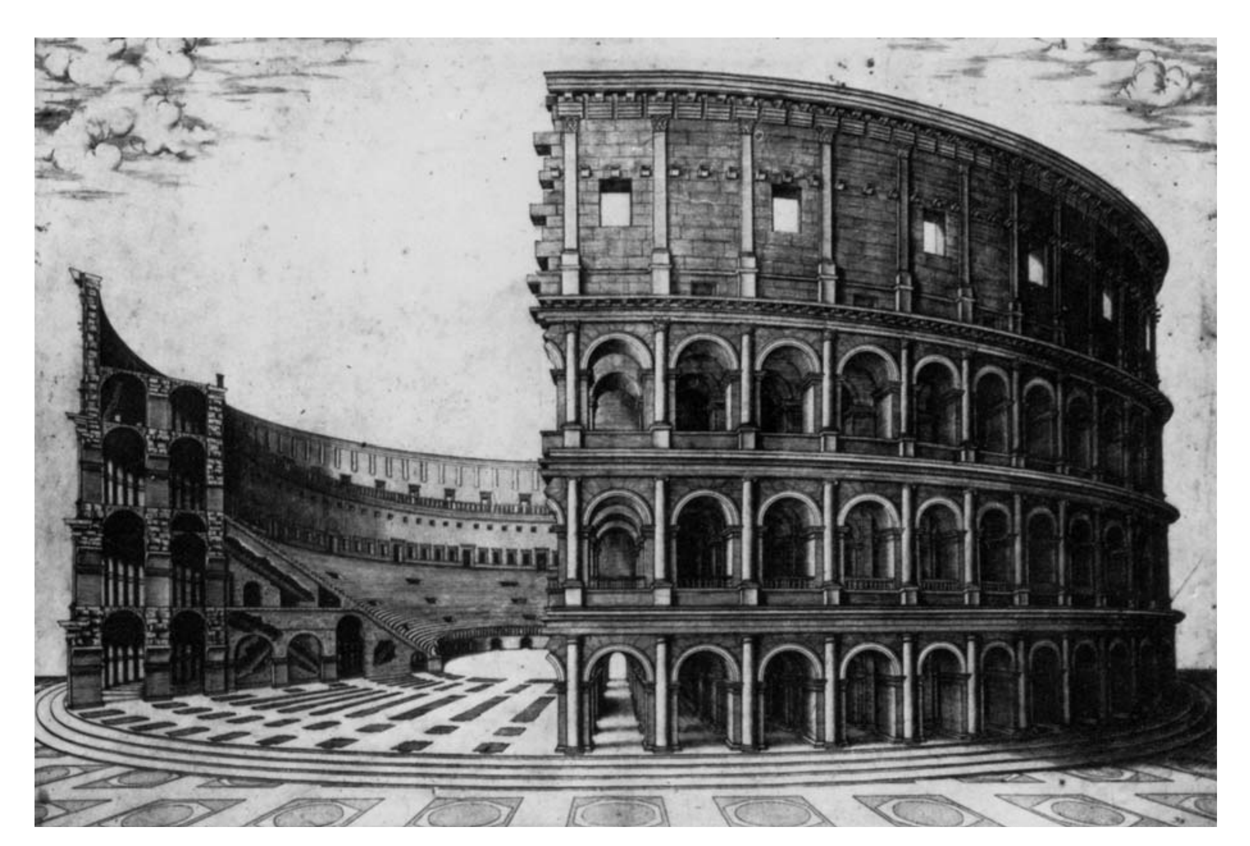


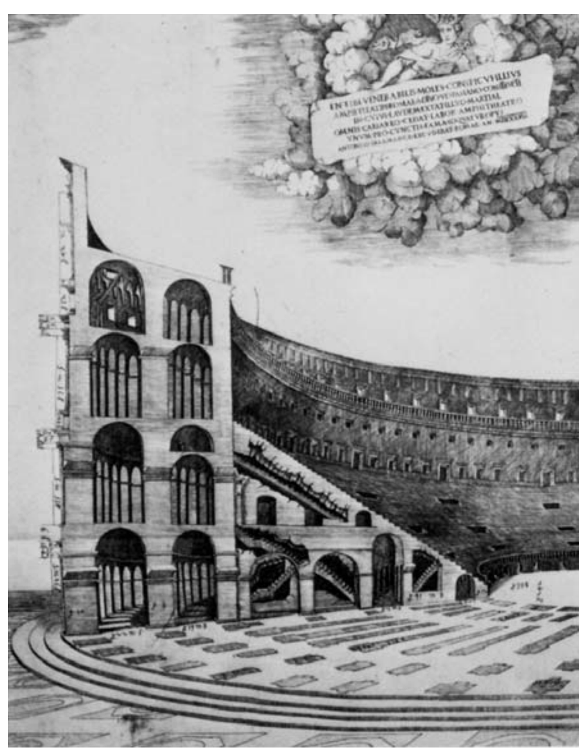


9. Nicolas Beatrizet, El Coliseo, *post 1563 (Madrid, Biblioteca Nacional, ER/1285[29]).*

10. Domenico Giuntalodi y Girolamo Fagiuoli, El Coliseo, *interior, 1538 (Madrid, Biblioteca de El Escorial, 28-I-7, fol. 33).*

11. Domenico Giuntalodi y Girolamo Fagiuoli, El Coliseo, *exterior, 1538 (Madrid, Biblioteca de El Escorial, 28-I-7, fol. 34).*

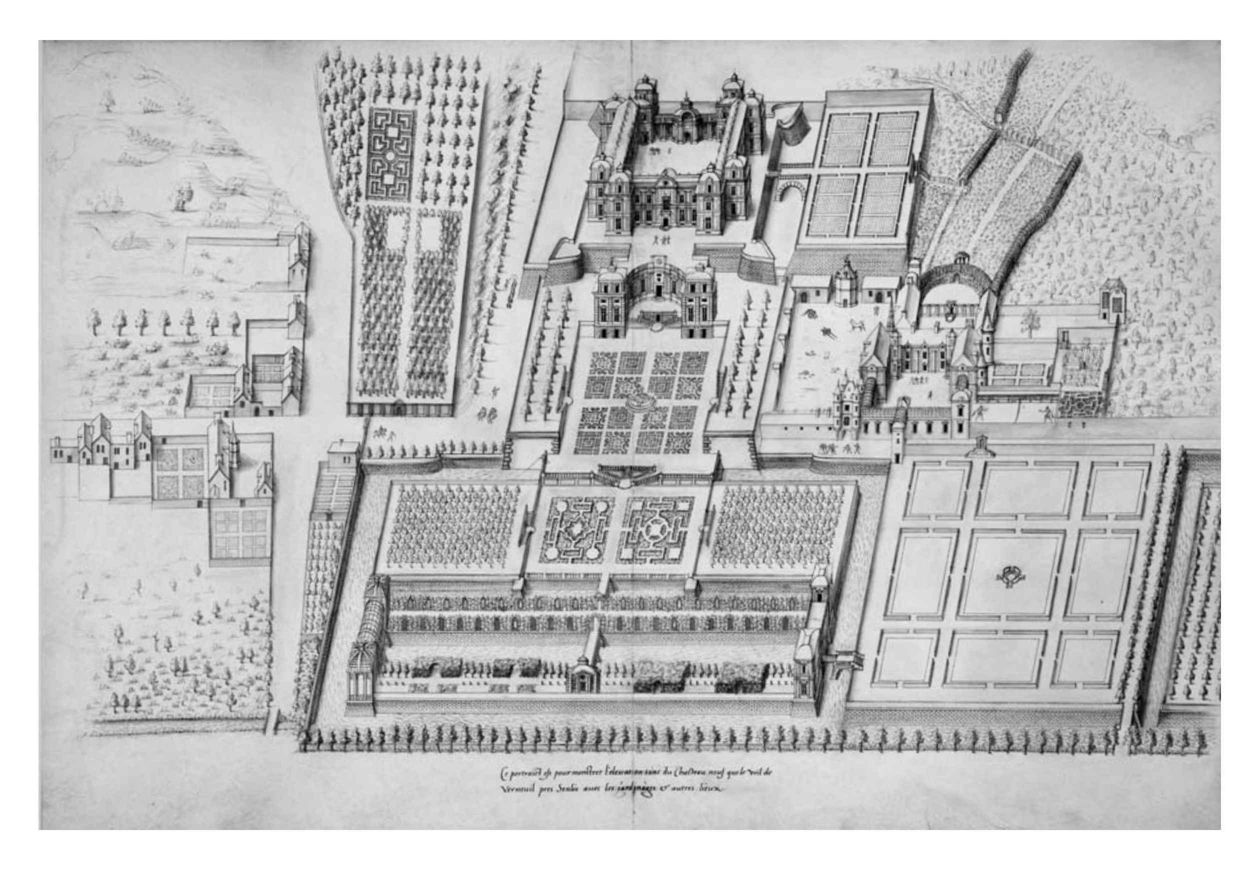






sentación del templo de Portumno, en Porto, en la que el dibujo de la planta inferior del templo, en vez de la principal, resta efectividad a la representación aunque aumente la información sobre el edificio. Posiblemente un paso importante en la asimilación de la yuxtaposición de alzado y sección, sin línea de fractura entre ambas proyecciones, lo diera Palladio, en el *Quarto Libro dell'Architettura*, de 1570, al hacer coincidir una página con el dibujo de medio alzado y otra con el dibujo de la media sección del lado opuesto.

Sin embargo, es posible que el precedente más ajustado al planteamiento de Lemercier no esté en ninguno de estos libros sino en un grabado atribuido a Nicolas Beatrizet, hecho después de 1563, que representa el Coliseo romano. El grabado es una perspectiva frontal en la que el edificio aparece fracturado casi por su línea central, mostrando en su parte derecha la vista del exterior del Coliseo y en su izquierda el espacio interior, la sección y un sexto de la planta (il. 9)[24]. La composición es idéntica a la utilizada por Lemercier, a excepción tan sólo del punto de vista, que en este caso es bajo, situado a la altura del

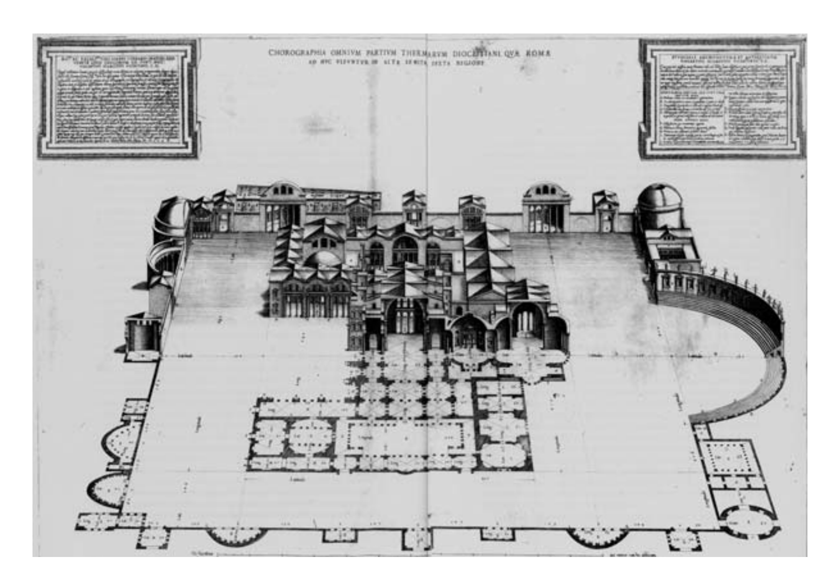


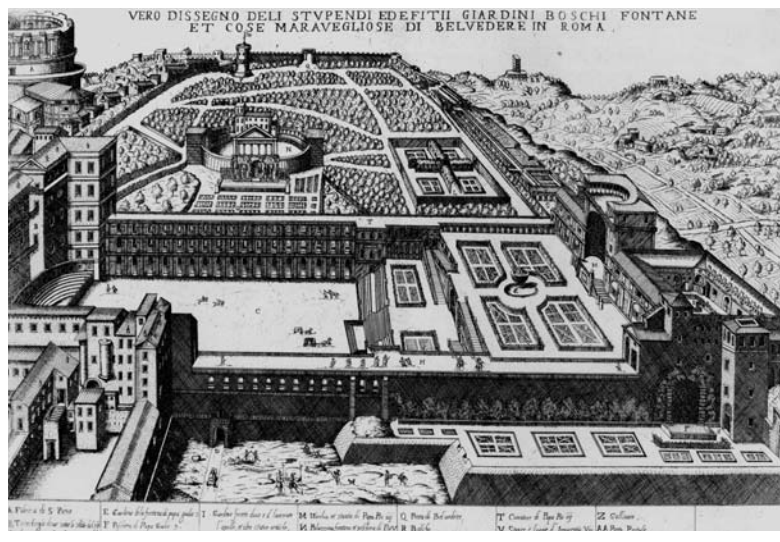
12. Jacques Androuet du Cerceau, Château de Verneuil, *ca. 1570, diseño para* Le Second Volume des plus excellents Bastiments..., *Paris 1579 y 1607 (London, British Museum, cl. Courtauld Institute of Art).*

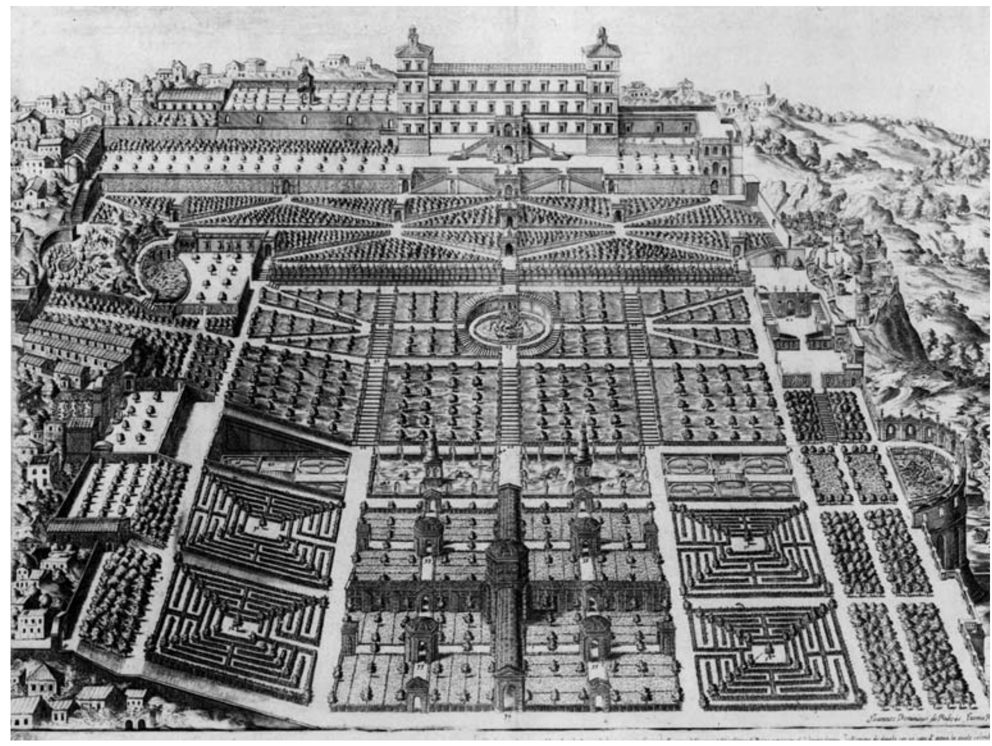
primer entablamento. Incluso la sección, que no se coloca en un plano frontal, recuerda la disposición oblicua utilizada por Lemercier. Beatrizet fue uno de los grabadores más valorados de mediados del siglo XVI en Roma, de origen francés y especializado en temas pictóricos, que trabajó para los editores más importantes, para Tommaso Barlacchi, Antonio Salamanca y para Antonio Lafrery, para el que hizo este grabado[25].

El grabado de Beatrizet también era una copia de otro anterior. El modelo eran dos grabados de Girolamo Fagiuoli, hechos a partir de un dibujo de Domenico Giuntalodi, y publicados por Antonio Salamanca en Roma, en 1538, antes de su asociación con Lafrery y antes de que Serlio publicara su *Libro Terzo*[26]. Los dos grabados de Fagiuoli componían dos imágenes yuxtapuestas: la de la izquierda con la sección, el sexto de la planta y el interior del Coliseo (de la mitad izquierda), y la de la derecha con el exterior de la mitad derecha[27] (ils. 10 y 11). Cuando se deshizo la sociedad de Lafrery con el hijo de Salamanca, en 1563, Lafrery encargó una versión mejorada del grabado de Fagiuoli a Beatrizet, que integró los dos grabados en uno y redujo su tamaño para una mejor comercialización[28]. El grabado debió tener una buena acogida por parte del público, tal vez por tratarse de uno de los monumentos más importantes del legado romano, tal vez por sus cualidades gráficas. El éxito comercial debió ser importante porque incluso cuando murió Lafrery y la plancha pasó a manos de François Duchet, su otro heredero, Claude Duchet, encargó otra copia a Ambrogio Brambilla, en 1581[29]. El interés por disponer de este grabado es muestra de la amplia divulgación que tuvo y garantía de que Jacques Lemercier lo conoció también.

Tal vez para comprender el valor de un grabado como el de Beatrizet haya que compararlo con otras representaciones del tipo de las que publicó Hieronymus Cook en 1551[30]. Son lo que de modo general se conoce como vistas o *vedute*: grabados que responden a una visión pictórico-paisajista de la representación, muestran aspectos parciales y no pretenden explicar la forma de los edificios (la que tenían o tuvieron inicialmente) sino su valor ambiental. Muestran aspectos parciales, que se suman y complementan entre sí, sin llegar nunca a completar la suma final. Tienen en cambio cualidades literarias y tienen la capacidad de sugerir ideas sobre el paso del tiempo, el poder, la historia ... A diferencia de ellas, imágenes como la de Beatrizet tienden a crear modelos excluyentes, que perfeccionan las imágenes hechas anteriormente sobre el mismo tema y con las que inevitablemente se comparan. Son imágenes que tienden a lo absoluto; síntesis que se construyen con la combinación ordenada de partes singulares, que responden a la inquietud por saber cómo era el edificio o cómo debieron verlo sus contemporáneos y a la necesidad de explicarlo. Sin embargo, modelos de este tipo son útiles para mostrar la forma de un edificio pero limitados cuando se trata de representar un lugar extenso. Son imágenes limitadas por la elección del punto de vista, condicionado por el interés de mostrar los edificios como si el observador estuviera situado delante de ellos, en condiciones normales. Para mostrar también el entorno del edificio era más útil una vista superior como las utilizadas por Androuet du Cer-







13. *Vincenzo Scamozzi, grab. Mario Cartaro,* Termas de Diocleciano, *1580 (BNF, Vb 67 fol., p. 82).*

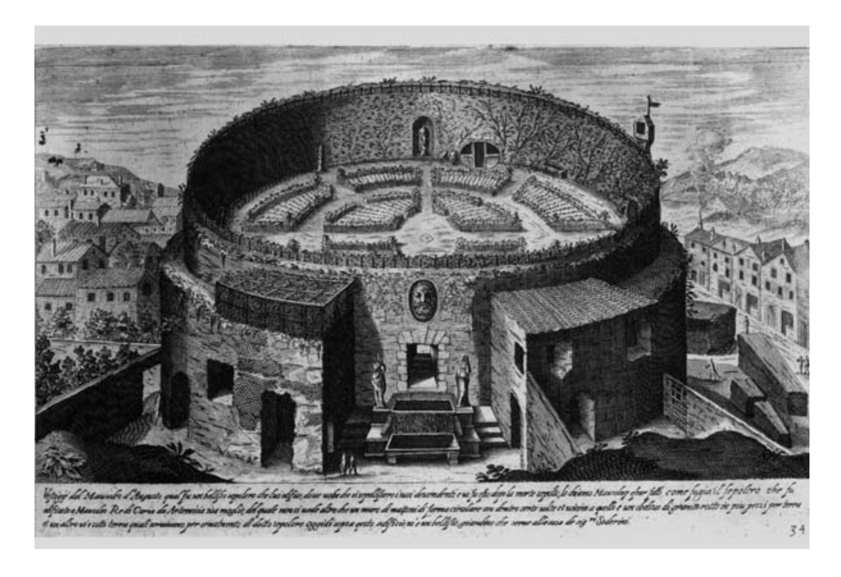
14. *Mario Cartaro,* Jardines del Belvedere, *1574 (*Speculum Romanae Magnificentiae*).*

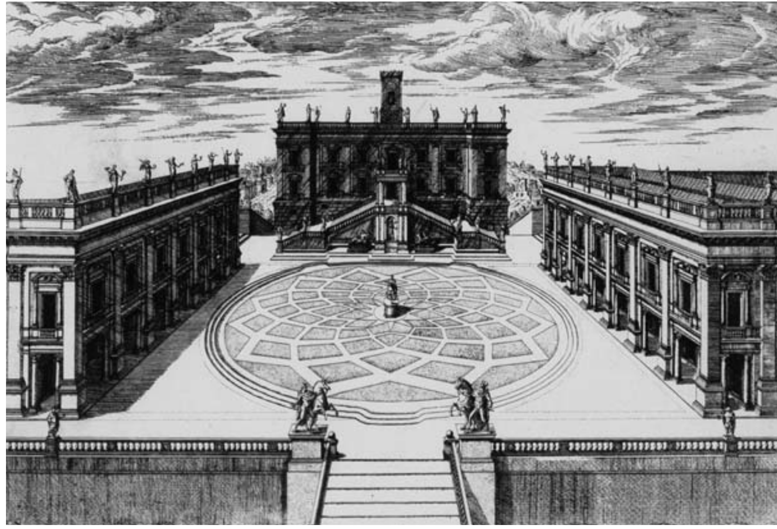
15. *Etiénne Du Pérac,* Jardines de la Villa d'Este, *1573 (London, British Library).*

ceau, en el *Livre d'architecture*, de 1559, o en *Les plus excellents Bastiments de France*, de 1576, que Lemercier debía conocer bien (il. 12)[31]. En estas obras Du Cerceau mostraba el provecho que se podía obtener de la perspectiva, en composiciones en las que la comprensión de la forma tridimensional era compatible con la representación de la geometría real de las formas, dibujando las plantas y los alzados principales sin deformar sus proporciones. Lemercier pudo haber asumido este procedimiento como un hábito cultural, como el modo lógico de representar un edificio en el entorno en el que se encontraba. Por otra parte, los dibujos de Du Cerceau pudieron familiarizar a Lemercier con la construcción abstracta y distante que aplicó en su perspectiva, con aquello que pareció incomodar a Giambattista Falda. Más allá de esto no parece que pueda haber más relación con el dibujo de Du Cerceau, respecto del cual, el de Lemercier es mucho más romano en su estética.

Había en este sentido otros modelos romanos que Lemercier pudo tener como referencia. Uno de ellos es un dibujo que Vincenzo Scamozzi hizo de una propuesta para la reconstrucción de las termas de Diocleciano, que aporta cualidades que completan el discurso de Beatrizet. Como éste dibujo, Scamozzi hizo dos más, para la reconstrucción del Coliseo y las termas de Antonino, pero todos se han perdido. Del primero, sin embargo, se conserva el grabado que hizo de él Mario Cartaro en 1580. Se trata de un grabado de 458×706 mm en el que, aprovechando la simetría de la ordenación, muestra una perspectiva del conjunto de las termas con la mitad de la planta y la sección longitudinal (il. 13)[32]. El interés de la vista de Scamozzi es el punto de vista, situado por encima del edificio como en el dibujo de Lemercier; un punto de vista que era necesario para poder mostrar el conjunto en toda su amplitud y profundidad[33]. Es evidente la calidad gráfica del dibujo de Scamozzi y el interés de su exposición, centrada más en describir el interior del edificio que el exterior. Scamozzi coloca el punto de vista sobre el eje transversal de la planta, con lo que el dibujo queda centrado, ya no sólo en la sección por el eje de simetría sino en la sala del Tepidarium[34]. No se sabe cuál pudo ser la difusión real del grabado de Cartaro, pero es posible que él mismo se encargara de su venta en el taller que, en 1577, abrió frente al de Lafrery. Más adelante se hicieron copias reducidas del grabado, que se incluyeron en la colección del *Speculum Romanae Magnificentiae*, una de ellas de Ambrogio Brambilla, en 1582. Las copias y el prestigio de Cartaro como grabador permiten suponer que el grabado pudo ser conocido también por Lemercier[35].

Estas imágenes "desde lo alto" eran las utilizadas en las plantas de las ciudades o cuando se tenían que representar grandes extensiones de terreno. Las representaciones de jardines acostumbraban a utilizar también este punto de vista y algunas pueden relacionarse con el dibujo de Lemercier. Una de ellas es el grabado de los jardines





16. *Etiénne Du Pérac*, Mausoleo de Augusto *(Aegidio Sadeler*, Vestigi delle antichità di Roma,Tiuoli, Pozzuolo et altri luochi, *Praha 1606).*

17. *Etiénne Du Pérac*, El Campidoglio, *1569 (Roma, Gabinetto Comunale delle Stampe).*

del Vaticano, de 1574, de Mario Cartaro (il. 14)[36], aunque tiene errores de construcción de la perspectiva y una asimetría que resulta incómoda. Mucho más interesante es el de la Villa d'Este en Tívoli, de 1573, de Étienne Du Pérac (il. 15)[37]. En ambos el punto de vista es alto, como en el de Scamozzi, pero en ellos la representación sigue más allá del tema representado, abarcando su entorno hasta llegar a los márgenes de la plancha, como en el dibujo de Lemercier. De este modo el jardín deja de ser un objeto aislado y se muestra formando parte de un paisaje. El de Du Pérac, además, prioriza el eje central, que no es estrictamente de simetría sino de ordenación, acentuando la idea de orden y jerarquía entre el palacio y el jardín, como hizo también Lemercier en su dibujo.

Posiblemente Du Pérac fue un artista atractivo para Lemercier. Por un lado, por su nacionalidad francesa, por otro, por su prestigio. Du Pérac había estado en Roma entre 1560, aproximadamente, y 1578 y después fue nombrado artista de la corte de Enrique IV, trabajando en la decoración de Fontainebleau y en sus jardines. Pero Du Pérac había hecho una importante contribución para el conocimiento de la antigüedad romana y los proyectos de Miguel Ángel. Había dibujado la planta de la Roma Antigua[38] y era el autor de *I vestigi dell'antichità di Roma*[39], reeditada en múltiples ocasiones. Era además el autor de los grabados que reproducían los proyectos de Miguel Ángel para San Pietro y el Campidoglio. Del interés de Lemercier por la obra de Miguel Ángel hay constancia en el grabado que hizo de la maqueta de San Giovanni dei Fiorentini, en 1607. De su interés por Du Pérac consta que Lemercier disponía de una copia de *I vestigi dell'antichità di Roma* y, posiblemente, de los grabados del proyecto de San Pedro[40]. Una de las vistas de esta obra representa el mausoleo de Augusto y, con ello, la posibilidad de mostrar el espacio central con una vista superior (il. 16)[41]. Los mismos grabados del Campidoglio insistían en el recurso de la utilización del punto de vista alto (il. 17).

Final

El dibujo como representación es siempre una sustitución, una traducción de algo real que se expone en lenguaje gráfico. Implica por tanto el uso de ciertas convenciones que el observador debe ser capaz de descifrar. Un mensaje complejo dirigido a un público no habituado requiere un mayor esfuerzo de imaginación por parte del dibujante. Como en los juegos de magia, en los dibujos deslumbra la aparente facilidad con la que se sintetiza un discurso complejo, la capacidad de comprensión que puede ofrecer una única imagen. Esa "magia" es la que hace que algunos dibujos queden grabados en la memoria y que se recurra a ellos cuando hay un problema que solucionar. Construir este almacén de la memoria requiere una sensibilidad orientada hacia determinados temas y la existencia de estímulos suficientemente interesantes como para activarla. La importancia que en esta construcción de la cultura gráfica tuvo el comercio de grabados es mucho mayor de lo que históricamente se ha considerado. En estos casos ya no se trata de valorar el mérito del grabado como traducción de la obra pictórica, ya que el grabado de temas arquitectónicos parte de un dibujo totalmente nuevo, motivado por la necesidad de "explicar". Requiere en cambio saber qué se quiere explicar y cuál es el valor importante de aquello que se quiere describir, y esto requiere sensibilidad arquitectónica para saber cuál es el mérito singular del edificio. Por ello hay que agradecer que, en el caso de los grabados, muchos de los dibujos fueran hechos por arquitectos. El valor del dibujo de los grandes arquitectos es innegable, pero en la construcción de la cultura gráfica su importancia es relativa. Desde la aparición de la imprenta y hasta la institucionalización de las academias, las aportaciones a la cultura gráfica arquitectónica parten de los grabados e, inevitablemente, del comercio relacionado con él, de la labor, criticable en muchos aspectos, de empresarios como Salamanca, Lafrery, Villamena o Giovanni Giacomo de Rossi.

1. Una copia se conserva en Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Riserva S.7, 132. Se conserva otra copia en Paris, Bibliothèque nationale de France, Vb 51 fol. Ha sido publicado en R.J. Tuttle *et al.* (eds.), *Jacopo Barozzi da Vignola*, Milano 2002, p. 226. Es posible que Lemercier fuera también el grabador de la plancha, según A. Gady, *Jacques Lemercier: architecte et ingénieur du roi*, Paris 2005, p. 23.

2. R.J. Tuttle, cat. 104, en Id. *et al.* (eds.), *Jacopo Barozzi*…, cit. [cf. nota 1], p. 226.

3. Según publica Gady, *Jacques Lemercier: architecte*..., cit. [cf. nota 1], pp. 14-19, Nicolas Lemercier (hacia 1594-1637), el padre de Jacques, fue conocido como *un des braves architectes de ce temps*, citado a veces como *maçon*, *maître maçon*, *architecte des Bâtiments du roi* y, la mayoría de las ocasiones, *maître maçon et architecte de la reine*.

4. En el mismo estudio de Alexandre Gady, se señala que su educación debió ser cuidada, abarcando las matemáticas, el latín y el dibujo (*ibid.*, p. 18).

5. Sobre la concepción que Philibert de L'Orme defendía del arquitecto vale la pena consultar el trabajo de C. Wilkinson, *The New Professionalism in the Renaissance*, en S. Kostof (ed.), *The Architect. Chapters in the History of the Profession*, New York 1977.

6. No parece haber pruebas fiables de los apoyos con los que pudo contar en Roma. Se ha sugerido que pudieran serlo Maffeo Barberini, el futuro papa Urbano VIII, o el marqués de Alincourt, embajador en Roma entre 1605 y 1608. Se ha sugerido incluso que el dibujo del palacio de Caprarola tuviera como finalidad conseguir la protección del cardenal Farnese (Gady, *Jacques Lemercier: architecte*..., cit. [cf. nota 1], pp. 20-21).

7. Un ejemplar, encuadernado junto al anexo *Alcvne opere d'architettvra di Iacomo Barotio da Vignola*, se conserva en Roma, en la Academia di San Luca. Se trata de la edición de Giovanni Battista de Rossi, posiblemente de 1625, que consiguió las planchas después de la muerte de Villamena, en 1624.

8. La lámina no está numerada, pero por el orden de colocación es la 53. Ha sido publicado en Tuttle *et al.* (eds.), *Jacopo Barozzi*…, cit. [cf. nota 1], p. 228.

9. No se sabe con seguridad la fecha de nacimiento de Villamena pero, de acuerdo con el razonamiento de Maurizio Berri y Lee Bimm (*Villamena pittore? Un contributo al dibattito alla luce di nuove scoperte*, en "Bollettino d'Arte", s. VI, 120, 2002, pp. 82-83) parece probable que fuera en 1556.

10. A los 15 grabados hay que añadir el del título y dos mas, añadidas en 1619, que extrañamente son de un capitel de Miguel Ángel, del Campidoglio.

11. El inventario fue publicado por A. Avon, *La biblioteca, gli strumenti, la collezioni di antichità e opere d'arte di un architetto del XVII secolo, Jacques Le Mercier (1585-1654)*, en "Annali di architettura", 8, 1996, pp. 179-196.

12. No parece estar claro cuándo se imprimió esta edición pero debió ser después de 1655, año en el que se publicó *Palazzi di Roma de' piu celebri architetti disegnati da Pietro Ferrerio*, del que éste es la continuación, y anterior a 1678, en que muere Giovanni Battista Falda. No parece estar clara la evolución que tuvieron las planchas de Villamena después de su muerte en 1624. Evidentemente pasaron a manos de Giovanni Battista de Rossi, pero hay indicios que permiten creer que en 1683 Giovanni Giacomo de Rossi, el editor de Falda, disponía de alguna de las planchas del anexo de Villamena; según *Early Printed Books 1478-1840: Catalogue of the British Architectural Library Early Imprints Collection*, eds. N. Savage, P.W. Nash *et al.*, I-V, London-München 1994-2003, IV (2001), p. 2267, y F. Martínez Mindeguía, *Insignium Romae Templorum Prospectus, la visión frontal de la arquitectura*, en "Annali di architettura", 17, 2005, p. 179, nota 48.

13. En realidad fueron tres, porque Falda añadió también una lámina con la planta completa, repitiendo parte de la información de la perspectiva.

14. Una de las diferencias entre el *Libro Primo* y el *Secondo* es un aumento del número de láminas utilizadas para cada palacio. En el primero la mayoría de los palacios están representados sólo con la fachada y sólo en 9 casos también con la planta. En el segundo algunos están representados por 3, 4 y hasta 6 láminas.

15. En la edición de Domenico de Rossi, *Studio d'architettura ciuile, Parte Terza*, Roma 1721, lám. 58-68. Las láminas son grabados de Filippo Vasconi, a partir de dibujos de Gabrielle Valvassori.

16. Realmente son 5 los grabados del *Palazzo di Caprarola*, editado en Roma en 1746 y 1748, pero uno representa el *Palazzino nel Giardino grande*.

17. Augustin-Charles d'Aviler (1653-1701) publicó *Cours d'Architecture qui comprend les Ordres de Vignole*..., por primera vez en 1691 (Paris, Chez Nicolas Langlois). Sobre esta obra se puede consultar el artículo de T. Verdier, *Un manuel d'architecture au XVIIe siècle. Le cours d'Augustin-Charles d'Aviler*, en "Les cahiers de la recherche architecturale et urbaine", 13-14, 2003, pp. 81-98.

18. Otros grabados, modificados o actualizados, procedían del libro de Pietro Ferrerio, *Palazzi di Roma de piu celebri architetti disegnati da Pietro Ferrerio*, de 1635 (la lámina del palacio del papa Giulio III) o del *Insignium Romae Templorum Prospectus*, editado por Giovanni Giacomo de Rossi en 1683 y 1684 (las láminas del Gesù).

19. La imagen pertenece al *Libro Terzo, nel qual si figurano, e descrivano le antiquita di Roma e le altre che sono in Italia, e fuori d'Italia*, Venezia 1540, lám. XL, y representa la cúpula de San Pedro del Vaticano.

20. La imagen corresponde al Tempietto de Bramante, en San Pietro in Montorio, Roma, de Andrea Palladio, *I Quattro Libri dell'Architettura*, Venezia 1570, p. 66.

21. Antonio Labacco, *Libro d'Antonio Labacco appartenente a l'Architettvra*, Roma 1552. La imagen corresponde a la lámina 25.

22. Según *Early Printed Books*..., cit. [cf. nota 12], II (1996), pp. 897-898, que cita los estudios de Thomas Ashby y de Lawrence Hall Fowler, Labacco imprimió dos veces la obra el mismo año 1552, con una ordenación de láminas diferente. La reimprimió después en 1557, 1558 y 1559. En Venecia se publicaron copias en reverso en 1567, 1570, 1576 y 1584. En Roma se publicaron copias en 1568 y Antonio Lafrery la reimprimió en 1572 y 1574. El artículo cita también unas reimpresiones de De Rossi, en 1640 (o 1650) y en 1672, sin que se aclare si se trata de Giovanni Battista de Rossi o de Giovanni Giacomo de Rossi.

23. Egnazio Danti editó por primera vez *Le due regole della prospettiua pratica*, con los originales de Vignola, en 1583, en Roma.

24. Copias del grabado se conservan en Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, *Cicognara XII*, 3885, fol. 39, y en Madrid, Biblioteca Nacional, ER/1285 (29). Ha sido publicado en S. Deswarte-Rosa, *Les gravures de monuments antiques de Antonio Salamanca*, en "Annali di architettura", 1, 1989, p. 51.

25. Nicolas Beatrizet pudo nacer en 1515, en Lunéville. Su obra gráfica la hizo en Italia y murió hacia 1565 o 1580, en Roma. Fue grabador de modelos de pintores italianos, vistas de la antigua Roma y retratos, y en algún caso impresor de sus propias obras. Hay constancia de su actividad en Roma desde 1540, donde al parecer se estableció. Trabajó para Antonio Salamanca, entre 1545 y 1547, y para Antonio Lafrery entre 1548 y 1553. Beatrizet es el autor de un conocido grabado de la fachada del Palazzo Farnese de Roma. Tommaso Barlacchi, fue un impresor, tal vez de Salónica, del que consta su actividad en Roma entre 1540 y 1550. Antonio Martínez Salamanca (c. 1478-1562) fue un editor y grabador salmantino (según H. Waga, *Vita nota e ignota dei Virtuosi al Pantheon: contributi alla storia della Pontificia Accademia artistica dei Virtuosi al Pantheon*, Roma 1992) que llegó a Roma en 1505 y abrió un taller en Campo dei Fiori. A partir de 1528 consiguió adquirir gran parte de las planchas que habían quedado dispersas tras el Sacco de Roma (1527), reimprimiéndolas con sus propias credenciales (*Ant. Sal. exc.*) y editando otras nuevas de otros artistas. En 1553 se asoció con Antonio Lafrery (1512-1577), su principal competidor, un editor, impresor y vendedor de grabados francés que hacia 1544 se estableció en Roma, con un taller en via del Parione. Salamanca y Lafrery fueron dos de los más importantes editores de grabados de mediados del siglo XVI, en Roma, que consiguieron prácticamente monopolizar el mercado en la ciudad. Su obra más conocida es el *Speculum Romanae Magnificentiae*, publicado entre 1545 y 1577, que de hecho no es un libro sino el título de una enorme y heterogénea colección de grabados. En 1563, el hijo de Salamanca, Francesco, deshizo la sociedad con Lafrery y éste siguió solo, reemplazando las piezas importantes que habían quedado en poder de Francesco.

26. Se sabe que Girolamo Fagiuoli era de Bolonia, hay constancias de su trabajo a partir de 1530 y murió en 1570 o 1573. Domenico Giuntalodi (1505-1560) fue pintor y arquitecto. Sobre él hay un artículo de S. Deswarte-Rosa, *Domenico Giuntalodi, peintre de D. Martinho de Portugal à Rome*, en "Revue de l'Art", 80, 1988, pp. 52-60. Sobre este grabado vale la pena consultar el artículo de la misma Deswarte-Rosa, *Les gravures de monuments*…, cit. [cf. nota 24], pp. 51-52.

27. De estos grabados se conserva un ejemplar en la Biblioteca de El Escorial: 28-I-7, fol. 33, de 55,5×39,5 cm, y fol. 34, de 55,5×48,4 y fueron publicados también en el citado artículo de Deswarte-Rosa, *Les gravures de monuments*…, cit. [cf. nota 24], p. 50, fig. 3.

28. Los grabados de Fagiuoli medían 55×87 cm, cada uno, y el de Beatrizet 41×56 cm.

29. Ambrogio Brambilla fue un arquitecto y grabador de origen milanés que trabajó en Roma entre 1579 y 1599. Fue miembro de la Congregazione dei Virtuosi al Panteón, trabajó para Antonio Lafrery y algunos de sus grabados forman parte del *Speculum Romanae Magnificentiae*. El grabado de Brambilla aparece publicado al menos en M. Bury, *The Print in Italy 1550-1620*, London 2001, p. 139, en donde también se detalla el proceso de estas copias.

30. Hieronymus Cock, *Praecipua aliquot romanae antiquitatis ruinarum monumenta*, Venezia 1551. Se trata de un grupo de 25 láminas, incluida la del título, que Cock hizo de las ruinas romanas, 10 de ellas del Coliseo.

31. Vista superior del Château de Verneuil, procedente de Androuet du Cerceau, *Le Second Volume des plus excellents Bastiments*..., Paris 1579 y 1607.

32. Del grabado se conserva una copia en Paris, Bibliothèque Nationale de France (Vb 67 fol. p. 82), y en Santa Mónica, California, Getty Centre for the History of Art and the Humanities. Aparece publicado en Vincenzo Scamozzi, *Discorsi sopra l'antichità di Roma (1582)*, Milano 1991, pp. XVI y XVII, y en A. Cattaneo, *Mario Cartaro. Catalogo delle incisioni (II parte)*, en "Grafica d'Arte", 42, 2000, p. 7.

33. El dibujo de Lemercier comparte también la colocación de los textos en etiquetas, en vez de concentrarlo en una franja superior o inferior. En ambos casos, en la de la izquierda figura la dedicatoria (a Viro Ioanni, o a Odoardo Farnesio) y en la de la derecha el texto dirigido a los estudiosos de la arquitectura.

34. Un análisis de este grabado aparece en C. Davis, *Architecture and Light: Vincenzo Scamozzi's Statuary Installation in the Chiesetta of the Palazzo Ducale in Venice*, en "Annali di architettura", 14, 2002, pp. 171-193.

35. En el inventario notarial de sus bienes, fol. 14*v*, figura que conservaba un grupo de dibujos de Caprarola y de las termas de Diocleciano, sin que se precisen más detalles; en Avon, *La biblioteca, gli strumenti*…, cit. [cf. nota 11], p. 189. Mario Cartaro (antes de 1545-1620), grabador, impresor y editor de Viterbo, del que hay constancia de su actividad en Roma desde 1560, colaboró con el editor Antonio Lafrery hasta la muerte de éste en 1577.

Cartaro es célebre por haber sido escogido por Vignola para grabar su propuesta para la fachada del Gesù, en 1573. En 1580 se le encargó valorar y dividir la herencia de Lafrery, como experto. En 1590 se trasladó a Nápoles donde hizo dibujos para un mapa del reino de Nápoles, en colaboración con el matemático Nicolò Antonio Stelliola (1547-1623). Murió en esta ciudad. Sobre la trayectoria profesional de Cartaro y sobre su obra vale la pena consultar los artículos de A. Cattaneo, *Mario Cartaro, incisore viterbese del XVI secolo*, en "Grafica d'arte", 35, 1998, pp. 2-9; Ead., *Mario Cartaro, Catalogo delle incisioni (I parte)*, en "*Grafica d'arte*", 41, 2000, pp. 7-14, y Ead., *Mario Cartaro*…, cit. [cf. nota 32], pp. 3-11.

36. Existe una copia reducida en un grabado de Ambrogio Brambilla, de 1579. Ha sido publicado en C. Lazzaro, *The Italian Renaissance Garden: From the Conventions of Planting, Design, and Ornament to the Grand Gardens of Sixteenth-Century Central Italy*, New Haven 1990, fig. 80.

37. De este grabado existe una copia del propio Cartaro, de 1575, y otra de Ambrogio Brambilla, reducida, de 1581 (ha sido publicado *ibid.*, fig. 207).

38. La *Urbis Romæ Sciographia* fue impresa a partir de 1574 por Lorenzo della Vacheria. Más tarde la publicó Francesco Villamena y también Giovanni Giacomo de Rossi.

39. *I vestigi dell'antichità di Roma raccolti e ritratti in perspettiua con ogni diligentia da Stefano Du Perac parisino*, Roma, Lorenzo della Vaccheria, 1575. La obra fue publicada posteriormente por los hijos de Lorenzo, Andrea y Michelangelo, antes de 1614, y por otros editores en 1621, 1639, 1653, 1671, 1680, 1709, 1773 ...

40. Según Avon, *La biblioteca, gli strumenti*…, cit. [cf. nota 11], p. 185 y nota 64. En el mismo texto, Avon confirma la admiración de Lemercier por Miguel Ángel, la posibilidad de que dispusiera del grabado de Beatrizet y del que Cartaro hizo de los jardines del Vaticano: "nella sua casa, tra dipinti di soggetto prevalentemente religioso, storico e mitologico, spiccavano 'un grand tableau representant la Ville de Rome' e inoltre i ritratti di Michelangelo, 'de Raphael et de Jacopo da Pontormo'; tra i fascicoli di stampe […] si trovavano vedute di varie 'églises de Rome' e del Colosseo e, inoltre, 'plusieurs vues du Belvedere' […], e, di seguito, immagini della 'fabrique de Saint Pierre de Rome' …" (*ibid.*, p. 185).

41. La imagen es un grabado que Aegidio Sadeler hizo a partir del grabado de Du Pérac, en *Vestigi delle antichità di Roma, Tiuoli, Pozzuolo et altri luochi*, Praha 1606, para mostrar el jardín de Francesco Soderini en el mausoleo de Augusto. Ha sido publicado en Lazzaro, *The Italian Renaissance Garden*…, cit. [cf. nota 36], fig. 67.